
V
B J
C

Instructive Ausgabe.

Sämmtliche Klavier-Etuden

von

FR. CHOPIN

Op. 10 und Op. 25.

Mit Anmerkungen und Fingersatz

herausgegeben

von

HANS VON BÜLOW.

Text in deutscher und englischer Sprache.

Englische Uebersetzung von Constance Bache.

Heft I. Op. 10.
U. E. № 1318.

Heft II. Op. 25.
U. E. № 1319.

JOS. AIBL VERLAG. G.m.b.H. LEIPZIG.

IN DIE „UNIVERSAL-EDITION" AUFGENOMMEN.



XIII. Etüde.

Allegro sostenuto. ♩= 104.

Chopin, Op. 25. № 1.
Bearb. von H. v. Bülow.

ten.
p

5

mf

Allgemeine Bemerkungen: Die mit fetter Schrift gestochenen Noten sind (auch in der linken Hand) durch stärkere Betonung vor den übrigen auszuzeichnen. Das Studium der Figuren hat dem des melodischen Vortrags vorherzugehen. Für den letzteren ist häufiger Pedalgebrauch, nämlich häufiger Wechsel desselben, ziemlich unerlässlich, selbst innerhalb der gleichen Harmonie. Auch ist ein längeres Verweilen auf der ersten Note jeder Sextole (somit ein Beschleunigen der übrigen) nicht blos zulässig, sondern sogar erforderlich, um Trockenheit im Anschlage der melodieführenden Töne zu vermeiden.

Die erste Auftaktsnote ist von Wichtigkeit: dennoch darf ihre Wiederkehr niemals in aufdringlicher Weise den melodischen Fluss unterbrechen. Die Bögen in Takt 6. 7. 8. zeigen an, wo dieselbe beispielsweise in Erinnerung gebracht werden darf.

Die Figur selbst ist eigentlich als Doppeltriole aufzufassen (zweimal drei, ja nicht dreimal zwei) wie in den ersten beiden Takten notirt worden ist.

General remarks: The notes printed in large type in each hand are to be brought out more strongly than the others. The musical figures should be studied before the melodic execution. For the latter a frequent use and change of the pedal, even during one continuous harmony, is almost indispensable. A slight delay on the first note of each group (and consequently a slight quickening of the other notes) is not merely admissible but even requisite, to avoid a dryness in bringing out the melody.

The first note (the up beat) is of importance, yet at its recurrence it should never interrupt the flow of the melody in an obtrusive manner: The slurs in bars 6, 7, 8 give an instance of where it may be recalled to mind.

The figure must be treated as a double triplet (twice three, and not three times two), as indicated in the first two bars.

Jos. Aibl Verlag. G. m. b. H. Leipzig.
Stich und Druck von Jos. Eberle & Co. Wien, VII Seidengasse 3_9.
R. 2606. 2905

f dim.

10

p

cresc.

15

dolce

cresc poco a poco - - - - - - - - -

Takt 15. Die melodische Tonreihe in der Mittelstimme *e d f e* ist stärker hervorzuheben als die Oberstimme *g*.

Takt 18 u. 20. Die melodische Gegenbewegung in der linken Hand dürfte *f* > vorzutragen sein, während die Oberstimme in der rechten Hand gleichzeitig < *f* spielen möchte.

Bar 15. The melody in the middle part, e d f e, should be brought out stronger than the upper part g.

Bars 18 and 20. The melody in the left hand, which moves in contrary motion to that in the right hand, might be played f >, whilst the right hand melody could at the same time be played < f.













Takt 28. Der Daumen der linken Hand spielt bequemer oberhalb des Daumens der rechten Hand, als unterhalb.

Bar 28. The left thumb above the right is the more convenient here.

30

p cresc.

ff appassionato

35

sfz p

p

Takt 32-34. Die beiden Daumen können auf dem achten und zweiten Achtel die ihnen zugewiesenen Töne vertauschen, falls dem Spieler die Spannung zu mühevoll wäre.

Bars 32-34. The two thumbs can change notes on the eighth and second quaver, if the stretch is too tiring for the player.

40

pp

sempre dimin.

smorzando

pp *leggierissimo*

Ped.

45

ppp

rit.

poco espr.

Ped.

Takt 40. Nach dem *pp* des vorhergehenden Taktes ist es allerdings kaum möglich, noch ein durch weitere vier Takte ausgedehntes *diminuendo* zu wege zu bringen. Der Spieler muss sich also mit Verzögerung der Abschwellung durch eingestreute diskrete Anschwellungen behelfen, deren richtige Vertheilung dem individuellen Geschmacke zu überlassen ist.

Takt 48 letztes Viertel, Ausführung:

Bar 40. It would be hardly possible, after the **pp** *of the preceding bar, to extend the diminuendo still four bars further: by very slight crescendi judiciously introduced here and there the diminuendo must therefore be protracted: this can be left to individual taste.*

Bar 48. Last crotchet thus:

XIV. Etüde.

Chopin, Op. 25. № 2.
Bearb. von H. v. Bülow.

Presto. 𝅗𝅥 = 112.

p

sempre delicatissimo

Um die in der Verbindung zweier gegensätzlicher Rythmen liegende Schwierigkeit zu überwinden, bieten sich zwei Wege dar: der eine ist, jede Hand einzeln so lange zu üben (stets langsam und stark beginnend) bis durch die richtige Angewöhnung jede fehlerhafte Accentuirung zur Unmöglichkeit geworden ist; der andere, beim Zusammenspiel je eine Hand der anderen anzubequemen, wie folgt:

There are two ways to overcome the difficulty arising from the combination of two opposing rhythms: the one is to exercise each hand singly (always beginning slowly and strongly), till, through habit, an incorrect accentuation would be impossible; the other consists in beginning with both hands, and accommodating the one to the other, as follows:

a. *b.*

Im Zweifel möge der Spieler keinen der beiden Wege unversucht lassen.

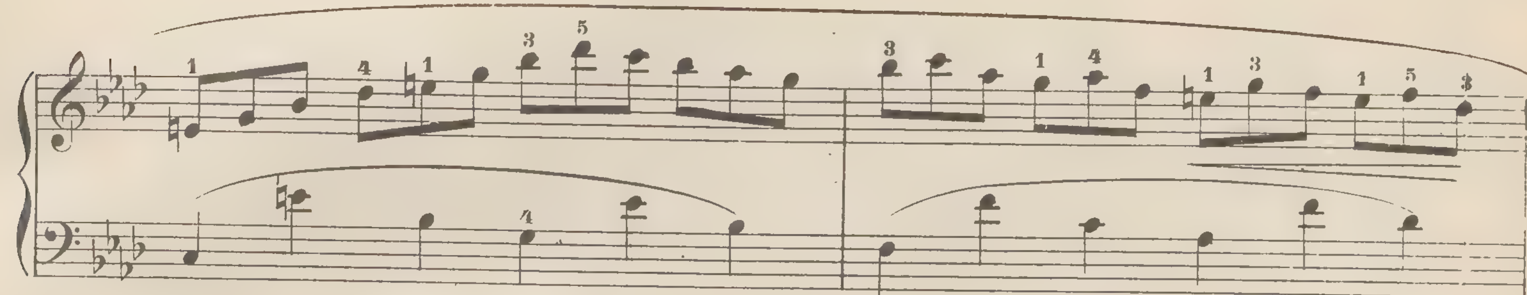
Den Vortrag anlangend, so ist vor jeder Empfindsamkeit als vor einer Geschmackslosigkeit zu warnen. Den reizendsten Eindruck macht das Stück, wenn in deutlichster Zartheit, fast ohne jede Schattirung vorgetragen, gewissermassen landschaftlich-träumerisch. Dass ein ideales Pianissimo, eine accentlose Gleichmässigkeit nur Ergebniss kräftiger und accentuirter Ausarbeitung sein können, versteht sich von selbst.

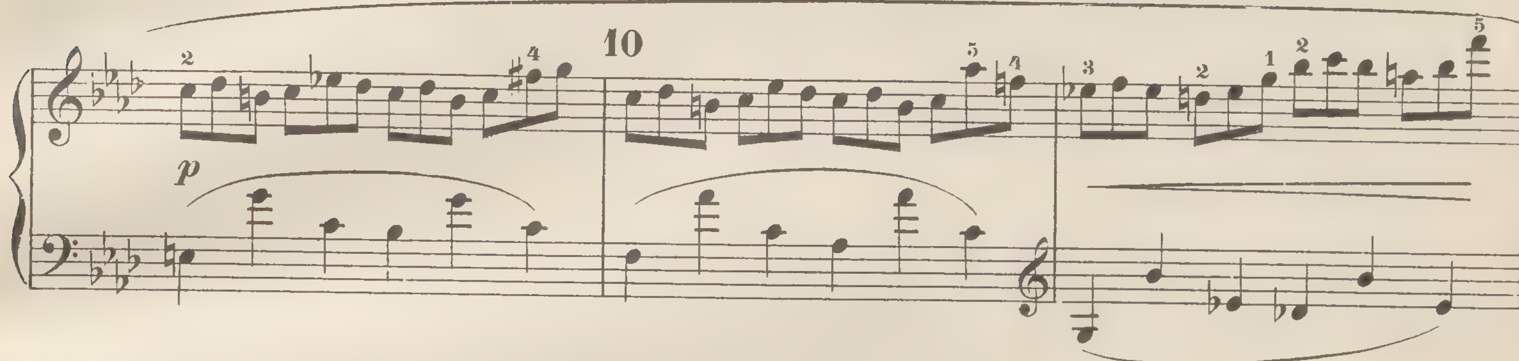
Unser Fingersatz weicht von dem gewöhnlich gebrauchten ab. Er ist vornehmlich auf Beförderung ruhiger Handhaltung gerichtet.

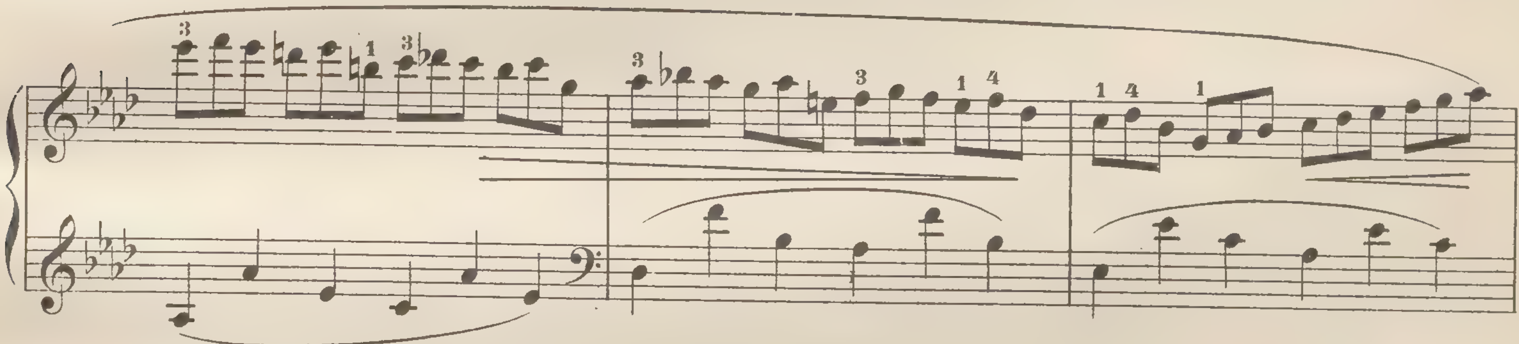
Where a correct rendering is doubtful, neither of these two methods should be left untried.

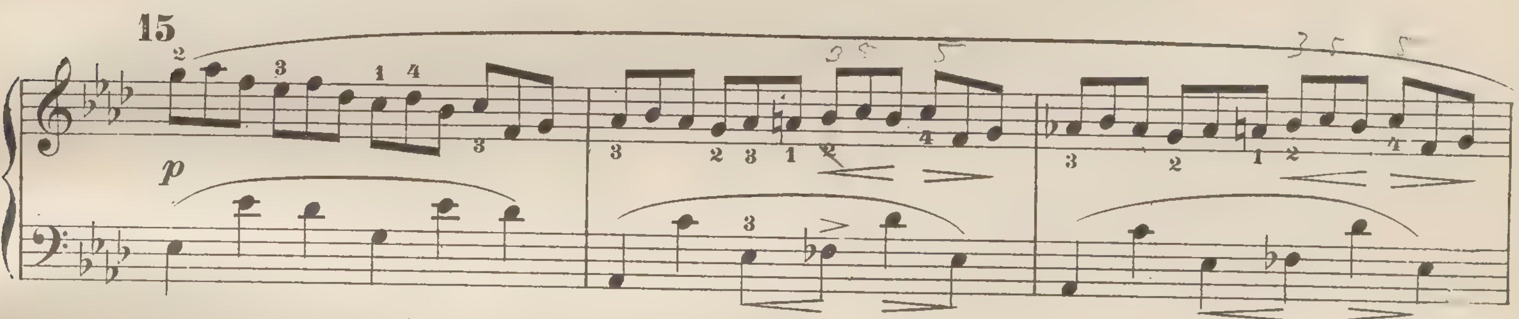
Touching the interpretation, the player is warned that all sentimentality would be bad taste. The piece produces its most charming effect when played almost entirely without shading clearly, delicately, and, to a certain extent, dreamily. That an ideal pianissimo, an accentless equality, can only be the result of loud and strongly accentuated practice, needs no explanation.

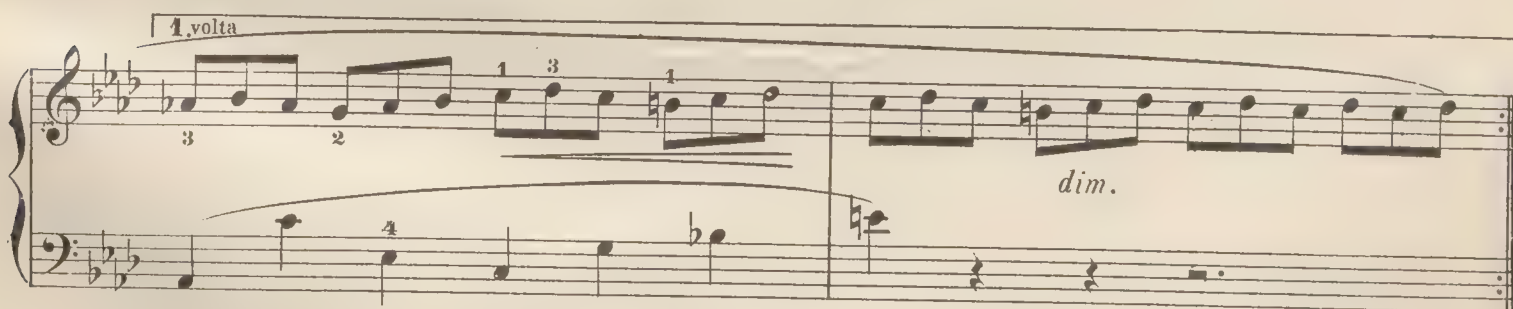
Our fingering differs from that generally used, chiefly in order that the hand may be held as quietly as possible.




10
p




15
p


1.volta
dim.

20

2.volta

poco a poco cresc.

25

f

30

p

smorz.

pp

35

sempre dolce

Von Takt 42 wäre bis etwa Takt 48 eine Beschleunigung des Tempos statthaft, in welchem Falle von da ab eine allmälige Verzögerung bis zum Schlusse eintreten müsste. Geschmack- und auch wohl wirkungsvoller würde aber ein vollkommen leidenschaftsloser Vortrag ohne alles „*rubato*" bleiben.

From bar 42 to about bar 48 an accelerando would be permissible, in which case there should be a gradual rallentando from the latter bar up to the end. But to play the piece completely without passion and without any "rubato" would be in better taste and would make a better effect

XV. Etüde.

Chopin, Op. 25. №3.
Bearb. von H. v. Bülow.

Allegro. ♩= 120.

en. leggiero e dolce mfz

p cresc. p cresc.

f dim. pp

pp p

Um den Zweck dieser Übung zu erreichen, der in dem Erwerb eines leichten Handgelenks besteht, hat sich der Spieler zunächst der grösstmöglichen Ruhe des Oberkörpers zu versichern, da jede Hast der Bewegung diesem Zwecke entgegenwirken würde.

In order to attain the aim of this study the player must keep the upper part of the body as still as possible, as any haste of movement would destroy the object in view, which is the acquisition of a loose wrist.

15

cresc. dim.

tranquillo

20

p

mf

p

25

mf

ri - te - nu - to -

poco cresc.

Takt 17 ff. in der Oberstimme werde die Melodie folgendermassen phrasirt.

Bar 17 and following bars. The melody in the upper part should be phrased as follows:



Takt 27, 28, desgleichen 47, 48, im Original mit *ritenuto* bezeichnet, müssen vom Spieler zunächst streng taktgemass studirt werden.

Bars 27 and 28, and, similarly, bars 47 and 48, which in the original are marked ritenuto, must at first be practised in strict time.

a tempo

30

f

rf

f

35

rf

8

mf

40

cresc.

8

p

45

8

di - mi - nu - en do

ri - te - nu - to

a tempo

brill.

di - mi - nu - endo

smorz.

Takt 49 ff. Die vom Componisten auf die „leichten" Achtel vorgezeichneten „sforzati" dürfen niemals stechend schroff vorgetragen werden.

Bar 49 and following bars. The sforzati put by the composer on the light staccato quavers must never be played in a sharp cutting manner.

XVI. Etüde.

Chopin, Op. 25. № 4.
Bearb. von H. v. Bülow.

Agitato. 𝅗𝅥 = 160.

p mfz mf legato cantando p mf stacc. p mf pp cresc. f meno f

5 10 15

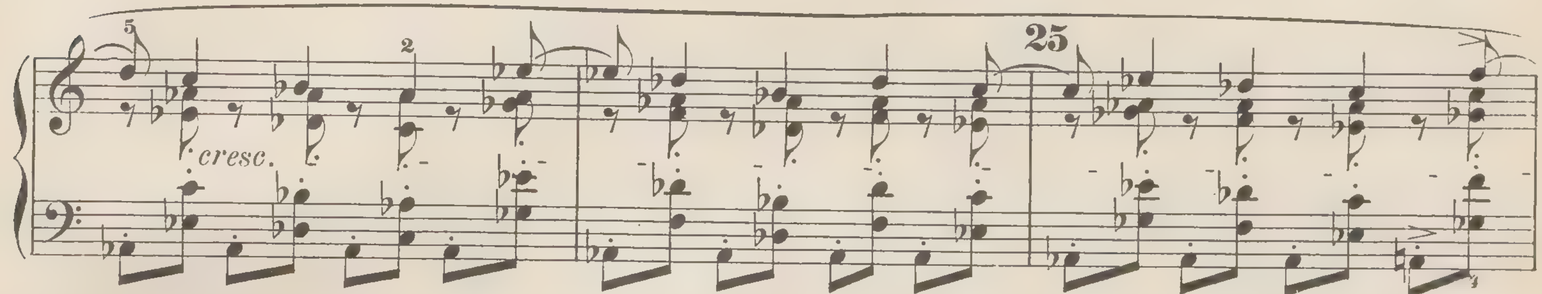
Die Bässe sind durchgehends (auch im *piano*) sehr fest zu markiren und wie z. B. Takt 5, 6, in imitatorischer Weise der Oberstimme gegenüber.

Takt 10 ff. Die gebundene Oberstimme in der rechten Hand ist stets stärker zu spielen, als die Staccato-Unterstimme.

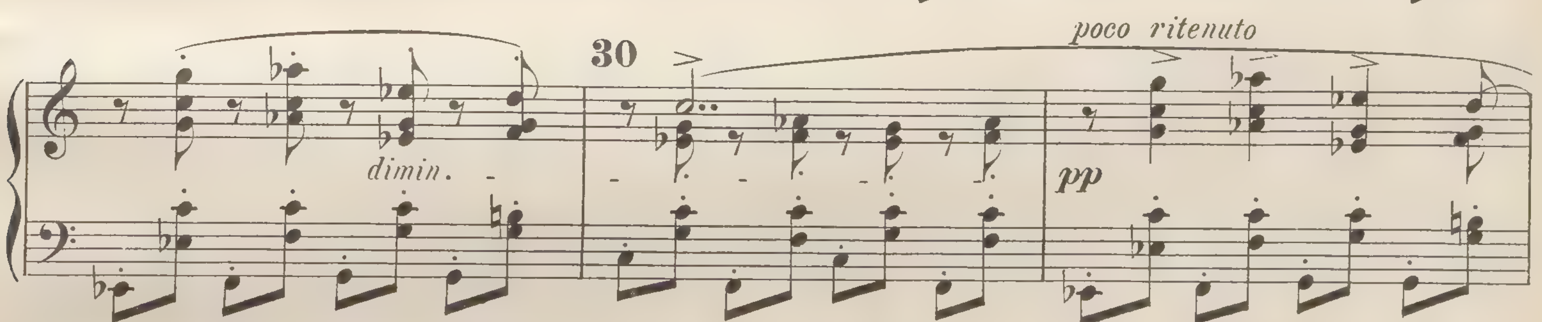
The bass must throughout be strongly marked (even when piano), and brought out in imitation of the upper part, as for example in bars 5 and 6.

Bar 10 and following bars. The upper part with the slur over it in the right hand is always to be played stronger than the staccato lower part.

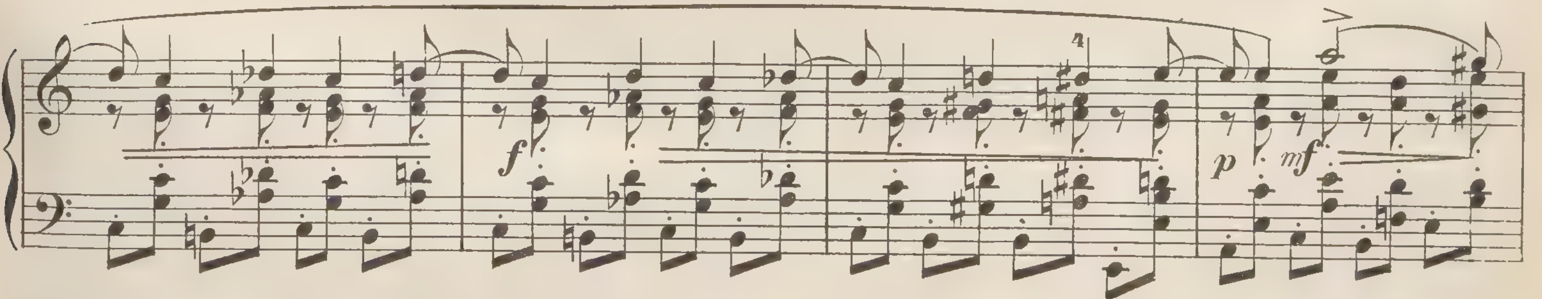












Takt 39. Vor der Rückkehr in die Haupttonart muss eine gleichmässig straffere Bewegung eintreten.

Bar 39. At the return into the tonic a uniformly stricter tempo must begin.

40

45

50

55

60

mf *f* *p* *mf* *cresc.* *f* *ten.* *p* *mf* *p* *dim.* *pp* *f* *pp* *dim.* *rall.* *lento* *mfz* *dimin.* *pp*

Ped. ✻ Ped.

Takt 63. Nur die linke Hand soll arpeggiren, nicht die rechte, im Schlussakkorde sollen es beide.

Bar 63. The left hand only is to play arpeggio, and not the the right hand; in the final bar both hands are to do so.

XVII. Etüde.

Vivace. ♩= 184.

Chopin, Op. 25. No 5.
Bearb. von H. v. Bülow.

p scherzando

leggiero

mf

5

p

mf

p

10

f

15

dim.

dolce

20

25

Der Fingersatz soll stets der nämliche bleiben, gleichviel ob eine grössere oder geringere Spannung bezw. Zusammenziehung der rechten Hand dabei erfordert wird. In diesem Wechsel besteht gerade die zu lösende technische Aufgabe. Dritter und vierter Finger kommen somit zunächst gar nicht ins Spiel.

The fingering must always remain the same, no matter whether the stretch in the right hand be greater or smaller. The chief technical work of this study consists in this very point. The third and fourth fingers consequently are for the main part not used atall.

poco a poco cresc.

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Più lento. ♩ = 168.

dolce leggiero

il canto sosten.

cresc. *dim.* *mf*

cresc. *legato*

Takt 42 ff. Die buchstäblich genaue Ausführung verdient den Vorzug vor einem Arpeggiren auf der rechten Hand, oder beider Hände in entgegengesetzter Bewegung. Das Treffen der Endnoten im Sprunge ist eben Sache der Übung.

Takt 45 u. 47. Die Zuthat der Terz in der linken Hand (gemäss der Klindworth'schen Ausgabe) bedarf keiner besonderen Rechtfertigung.

Takt 49. Die rechte Hand hüte sich vor Accentuirung der ersten Note mit dem Daumen, da dieselbe nicht wie Takt 45, 47, 53, 55 melodische Bedeutung hat, sondern nur als bescheidener Durchgangston in Betracht kommt.

Bar 42 and following bars. The literal execution, exactly as written, is preferable to arpeggio in the right hand, or in both hands in contrary motion. To hit the extreme notes is only a question of practice.

Bars 45 and 47. The addition of the third in the left hand (as in the Klindworth edition) needs no special justification.

Bar 49. The right hand should beware of accenting the first note with the thumb, as is does not form part of the melody but only comes in as an unimportant "passing note", whereas the first note in bars 45, 53 and 55 is one of the melody notes.

60

dimin.

65

70

cresc.

f

dim.

75

f

dim.

marcato

80

ten.

leggierissimo

p

espr.

ten.

85

cresc. dim.

90

mf p Ped. *

95

poco cresc. dimin. smorz.

Tempo primo. ♩ = 184

100

p

105

mf

Takt 98 ff. Ungeachtet der hier hinzugekommenen Mittelnote, welche je nach Lage des Akkords mit dem dritten oder vierten Finger gespielt wird, muss der anfängliche Fingersatz 2,1 in der Unterstimme so consequent beibehalten werden, als irgend möglich. Die statthaften Ausnahmen sind im Text bezeichnet.

Bar 98 and following bars. The original fingering 2,1 must here be adhered to as far as possible, without regard to the middle note which is added to the chords, and which may be played either with the third or fourth finger, according to position. Any exceptions to this fingering are given.

110 115 120 125 130 135

f dolce cresc ff p fff con forza

Takt 126. Wenn der Pedalgebrauch nicht hinreicht, die Zusammengehörigkeit des Bassganges zu veranschaulichen, so kann der Spieler rückwärts (von der oberen zur unteren Note) arpeggiren.

Takt 130. Die Vorschlagsnoten sind in beiden Händen, natürlich gleichzeitig mit den andren Stimmen anzuschlagen, desgleichen die Triller T. 134 ff. mit den oberen Nebentönen zu beginnen.

Takt 138. Das Crescendozeichen veranlasst diesen auf eine akustische Wirkung berechneten Gang piano zu beginnen. Eine ängstliche rhythmische Eintheilung wäre nicht am Platze. Doch würde es pathetisch schwerfällig sein, die Dauer desselben über acht Takte des beobachteten Zeitmaasses auszudehnen. Die letzten Noten müssen etwas breiter gespielt werden.

Bar 126. If the use of the pedal does not make it sufficiently clear how the notes in the bars hang together the arpeggio may be taken backwards (from top to bottom) instead of the more usual way.

Bar 130. The acciaccature (prefixes) are to be struck in both hands simultaneously with the other parts, as also the shake in bar 134 and following bars; this must begin with the upper auxiliary note.

Bar 138. The crescendo sign implies that this passage should begin piano, to make an acoustic effect. An over careful rhythmic division of the notes is not suitable here. Yet if extended beyond eight bars of the tempo of the piece it would make a heavy and sentimental effect. The final notes must be played somewhat broader (allargando).

XVIII. Etüde.

Allegro. 𝅗𝅥 = 69.

Chopin, Op. 25. Nº 6.
Bearb. von H. v. Bülow.

sotto voce

5

fp *cresc.* *fz* *dimin.*

XVIII.

Den eigenthümlichen Chopin'schen Fingersatz für chromatische Terzen-Scalen haben wir als die Erzielung des *„legatissimo“* auf unseren heutigen Klavieren bis zur Unerreichbarkeit erschwerend, wo es nöthig erschien, in den älteren Hummel'schen abgeändert. Zwei der grössten Klaviertechniker moderner Zeit, Alexander Dreyschock und Carl Tausig hatten die nämliche Ansicht und Praxis. Wir vermuthen, dass Chopin durch sein Lieblings-Piano der Fabrik Pleyel und Wolff in Paris – welche, bevor sie das *„double échappement“* adoptirte, allerdings die denkbar gefügigste Mechanik lieferte – veranlasst wurde, jenen Fingersatz, nämlich die Daumenverwendung auf den beiden Halbton-Untertasten in aufsteigender Bewegung, für praktisch zu erachten. Wir halten sie auf den heutigen Flügeln für unvereinbar mit den Bedingungen eines *„crescendo“* im *„legato“*.

Der nöthige Fingerwechsel in der linken Hand z. B. Takt 3, 4, 7, 8. u. s. w. erlernt sich am besten, wenn er mit rhythmischer Bestimmtheit effectuirt wird. Man wiederhole zuerst die betreffende Note *(a)* und erst nach erlangter Sicherheit binde man sie bei stillem Ablösen *(b)*.

As the peculiar fingering adopted by Chopin for chromatic scales in thirds appears to us to render their performance in legatissimo utterly unattainable on our modern instruments, we have exchanged it, where necessary, for the older method of Hummel. Two of the greatest executive artists of modern times, Alexander Dreyschock and Carl Tausig, were, theoretically and practically, of the same opinion. It is to be conjectured that Chopin was influenced in his method of fingering by the pianofortes of his favourite makers Pleyel and Wolff of Paris (who, before they adopted the "double échappement," certainly produced instruments with the most pliant touch possible), and therefore regarded the use of the thumb in the ascending scale on two white keys in succession (the semitones E F and B C) as practicable. On the grand pianofortes of the present day we regard it as irreconcilable with conditions of crescendo legato.

The change of fingers on the same note, necessary in the left hand in bars 3, 4, 7, 8, etc., will be best learnt by effecting it with rhythmical accuracy; at first repeating the note in question (a), and, after certainty has been thus obtained, binding it noiselessly (b).

a) b)

Es bleibe dem individuellen Geschmacke überlassen, den melodischen Gang in Takt 5 u. 6 (9 u. 10 u. a. O.) durch Unterbrechung des *Legato* mit zwei Halbstaccato-Achteln auszuführen.

We leave to individual taste the phrasing of the melodic progression in bars 5 and 6, 9 and 10 etc. by interrupting the legato with two portamento quavers.

10

fp *cresc.* *fz*

f *espr.*

mf *p* *cresc.* *marc.*

15

f

dimin.

20

p

fz cresc.

f

25

fp crescendo molto

fz

p leggierissimo

Stellen wie Takt 27 u. f. übe man auf doppelte Weise:

Passages like bar 27 and following bars should be practised in two ways



Hiernach wird sich für den Spieler herausstellen, ob er statt des dritten, den vierten Finger gebrauchen will, oder umgekehrt.

The player will then have to decide whether he will use the third instead of the fourth finger or the reverse.

40

p

fp

cresc.

8

fp

dim.

45

8

fp

cresc.

f

fz

50

sotto voce

fp

55

cresc.

f

dim.

60

pp *mp*

Lento.

f

Ped. * Ped. *

XIX. Etüde.

Chopin, Op. 25. № 7.
Bearb. von H. v. Bülow.

Lento. ♩ = 66.

Quasi Recitativo.

p pp mf

5

ten.

10

cresc. molto

f

pp

espr.

dimin.

15

poco marcato

pp

Im eigentlichen Wortsinne ist dieses poetische Musikstück eher ein zweistimmiges Notturno (etwa für Violoncell und Flöte gedacht) zu nennen, als eine Etüde, da sie kein spezielles technisches Motiv verarbeitet. Um es nicht stümperhaft auszuführen, muss namentlich die linke Hand durch vielen anderweitigen Übungsstoff bereits erhebliche Selbständigkeit erworben haben.

Die Einleitung besteht, rhythmisch regulirt, aus zwei $\frac{3}{4}$ Takten, denen zwei $\frac{2}{4}$ Takte folgen, welche letztere ganz die nämliche Dauer beanspruchen: also die Sechzehntheile langsamer, als der $\frac{3}{4}$ Takt erfordern würde.

This poetical piece is, strictly speaking, a Nocturne (a duet, as it were, for violoncello and flute) rather than a Study, as it does not work up any special technical matter.
In order to play it without awkwardness the left hand especially ought to have already attained considerable independence by much previous practice of other kinds.

The introduction, if divided rhythmically, consists of two $\frac{3}{4}$ bars, followed by two $\frac{2}{4}$ bars, and the two latter must be of the same length, i.e. the semiquavers slower than the $\frac{3}{4}$ time would seem to demand.

20 Un poco agitato.

molto tranquillo pp ten. ten. ten. ten. p Ped. 25 f molto crescendo cresc. mf sostenuto il canto fff ritenuto a tempo fz pp espr.

Takt 27. Im Originale steht die Passage – 58 Noten gleichen Werthes – ohne jede rhythmische Eintheilung. Hierdurch gerathen viele Spieler in peinliche Verlegenheit, der sie durch eine mehr oder minder glückliche Hasard-Geläufigkeit zu entgehen suchen. Unsre Aufzeichnung beansprucht keine objektive Gültigkeit – sondern will nur einen ungefähren Stützpunkt für das Zusammenspiel beider Hände bieten, dessen auch die Ausführung des *ritenuto*, das von fieberhafter Unruhe frei sein muss, bedarf.

Bar 27. The passage is written in the original with 58 notes of equal value, without any rhythmic division. In this way many players fall into a painful perplexity, from which they try to escape by a more or less lucky hap=hazard rapidity. Our interpretation need not be considered binding, but is only given as a help to show how the two hands should be played together, and how the ritenuto should be taken; in this there should be no feverish restlessness.

30

cantabile

sempre dolcissimo

legato

sempre diminuendo

35

ppp

a tempo

meno piano

smorz.

Ped.

40

pp

ten.

ten.

poco riten.

pp

45

sf

mf

Ped.

50

Takt 35. Hier ist Pedalgebrauch unerlässlich, um die Septime in der Oberstimme nachklingen zu lassen. Ebenso soll Takt 45 die Tonika im Basse eine Zeitlang weitertönen lassen.

Bar 35. The pedal is essential here, to hold on the sound of the seventh in the upper part. In like manner the sound of the tonic in the bass of bar 45 should be kept on.

Takt 52. Die chromatische Skalenpassage enthält 33 Noten, von denen je 8 den ersten drei Begleitungsachteln, 9 dem letzten zuertheilt werden mögen – ohne *ritardando*.

Takt 62 ff. Der eigenthümliche Klangreiz der vierten (tiefsten) Violoncellsaite muss den Pianisten hier nach Möglichkeit „inspiriren."

Bar 52. The chromatic passage contains 33 notes, 8 of which should go to each of the first three quavers, and 9 to the last, without ritardando.

Bar 62 and following bars. The peculiar charm of the fourth or lowest violoncello string must be the player's inspiration here as far as posible.

XX. Etüde.

Vivace. 𝅗𝅥. = 69.

Chopin, Op. 25. Nº 8.
Bearb. von H. v. Bülow.

molto legato

mezza voce

cresc.

dim.

poco rit.

a tempo

XX.

Diese Sextenetüde gehört mit Nº XVIII, der Terzenetüde zu den nützlichsten Übungen in der gesammten Etüdenliteratur. Man könnte sie *„l'indispensable du pianiste"* nennen, wenn das Wort nicht durch Missbrauch in Verruf gekommen wäre. Ein sechsmaliges Durchspielen derselben ist als Mittel gegen steife Finger und als Vorbereitung zum öffentlichen Conzertspiel jedem noch so fertigen Klavierspieler anzuempfehlen.

Die Fingersetzung haben wir für die „Normalhand" gegenüber den etwas übertriebenen Forderungen des Originals theilweise erleichternd geändert.

Die linke Hand erheischt, wie überall, auch hier separates Studium, und zwar nicht sowohl durchgängig im *„forte"*, sondern auch mit Anwendung von *crescendo* und *diminuendo* in jeder Takthälfte, welche Schattirungen natürlich beim Zusammenspiel auf das bescheidenste Maass zu beschränken sind.

This study in sixths belongs, together with Nº XVIII the study in thirds, to the most useful exercises in the whole range of Etude-literature. It might truly be called "l'indispensable du pianiste" if the term, through misuse, had not fallen into disrepute. As a remedy for stiff fingers, and preparatory to performing in public, playing it six times through is recommended, even to the most expert pianist.

Our alterations in the somewhat too exacting original fingering will render it easier for the normal hand.

The separate study of the left hand is here especially necessary. It should not, indeed, be practised forte throughout, but with the alternation of crescendo and diminuendo in each half bar, a nuance which must of course be toned down when the two hands are played together.

poco rit.

a tempo

10

mf

p

15

mf

p

cresc.

fz

20

dim. e ritard.

a tempo

dolce

cresc.

25

f

fz

decresc.

p

f

30

dim.

p

mf

dim.

p

cresc. - - poco - a - poco - - - - - - - - - - - -

35

fz

ff

Ped.

XXI. Etüde.

Allegro assai. ♩ = 112.

Chopin, Op. 25. № 9.
Bearb. von H. v. Bülow.

leggiero

p

il Basso sempre un poco marcato

p

dim

Diese Etüde steht im Original in *Ges;* durch ihre Umschreibung nach *Fis* wurden die zahlreichen Doppel-Bee erspart, somit Deutlichkeit gewonnen.

Als Musikstück betrachtet von geringerem Werthe, da die „liebenswürdigen Gemeinplätze" ihres melodischen Inhaltes an den Styl des sel. Charles Mayer gemahnen, ist sie doch so sauber gesetzt, dass bei sauberer Ausführung, unter Benutzung der von uns vorgeschlagenen Wiederholung der ersten 24 Takte zu einer ununterbrochenen Steigerung, zu deren Gunsten man sie *pianissimo* beginnen dürfte, mit ihrem Vortrag eine recht „brillante" Wirkung noch heute erzielt werden kann. Auch ist ihre Nützlichkeit zur Entwickelung eines lockeren Handgelenks im Octavenspiel ganz unbestreitbar. Der Spieler achte sorglich darauf, die drei ersten Sechzehntheile mit einander zu verbinden, so dass nur das vierte den freien leichten Staccato-Anschlag erhält, welcher allerdings durch ein rasches Absetzen vom dritten bedingt ist.

The original key of this study is G♭; by transposing it into F♯ the numerous double flats are avoided, and greater clearness is thereby gained.

Though musically of little worth, for the amiable commonplaceness of its melodic contents reminds one of the style of the late Charles Meyer, it is however so deftly put together that, by a neat performance (beginning pianissimo and repeating the first 24 bars, according to our suggestion, in an uninterrupted crescendo) it can still make a brilliant effect. It is also of great use in developing a light and easy wristaction in octave playing. Care must be taken to bind the first three semiquavers together, so that the fourth only is played with the light and free staccato touch, to obtain which the third semiquaver must be taken off rapidly.

15

p *cresc.*

mfz *dim.*

p

20

pp

25

cresc.

f

più f

30 cresc. sf ff 35 fz riten. a tempo ff mp p p 40 pp e leggierissimo 45 50 senza rit. dimin. morendo

Takt 37 ff. Das Nachspiel, eine sogenannte „Stretta“ kann demgemäss bis zum Schlusse auch stets „stringendo“ gespielt werden – wenn mit grosser Zartheit und Deutlichkeit verbunden.

Bar 37 and following bars. The postlude or "Stretta" may be played stringendo up to the end, if this be combined with great delicacy and clearness:

XXII. Etüde.

Chopin, Op. 25. № 10.
Bearb. von H. v. Bülow.

Allegro con fuoco. 𝅗𝅥 = 72.

p poco - a - poco - cresc.

ff

Dass es bei gebundenem Octavenspiel erspriesslich, ja erforderlich ist, möglichst häufig den vierten, auch den dritten Finger und zwar nicht blos auf Obertasten zur Mitwirkung hinzuzuziehn, ist bekannt; doch ist es räthlich, diese Mitwirkung von der Rücksicht auf die gewissenhaft nach ihrer vorgeschriebenen Dauer auszuhaltenden ruhenden Mitteltöne abhängig zu machen, welche übrigens der *Legato*-Bewegung sich sehr förderlich erweisen, nämlich durch Fesselung des Armgelenks.

Everyone knows that for legato octave passages the fourth and also the third, finger should be used as often as possible, and not on the black keys only; yet this of course depends on the middle notes, which must be held down for their full value. These, moreover, are an assistance to the legato movement, by keeping the wrist quite still.

Es lässt sich zu dem Hauptmotive sehr wohl eine latente Harmonieenfolge hinzudenken, die z. B. in Takt 5 und 6 durch folgenden Bass gebildet werden könnte:

One can quite well picture to onesself a hidden harmony accompanying the principal subject; thus, in bars 5 and 6, for instance, it would be formed on the following basses:



Doch ist dies zum verständniss= und somit ausdrucksvollen Vortrage nicht nöthig. Dem Charakter einer gewissermaassen „asiatischen" Wildheit — ähnlich wie in Beethovens berühmtem Derwischchore aus den „Ruinen von Athen" — entspricht die vorwiegend homophone Satzweise hier ganz vorzüglich.

Still this is not necessary in order to play the piece with intelligence and feeling. The homophonous (one-voiced) subject which prevails here stamps the piece with a certain Asiatic wildness (similar to the chorus of Dervishes in Beethoven's "Ruins of Athens").

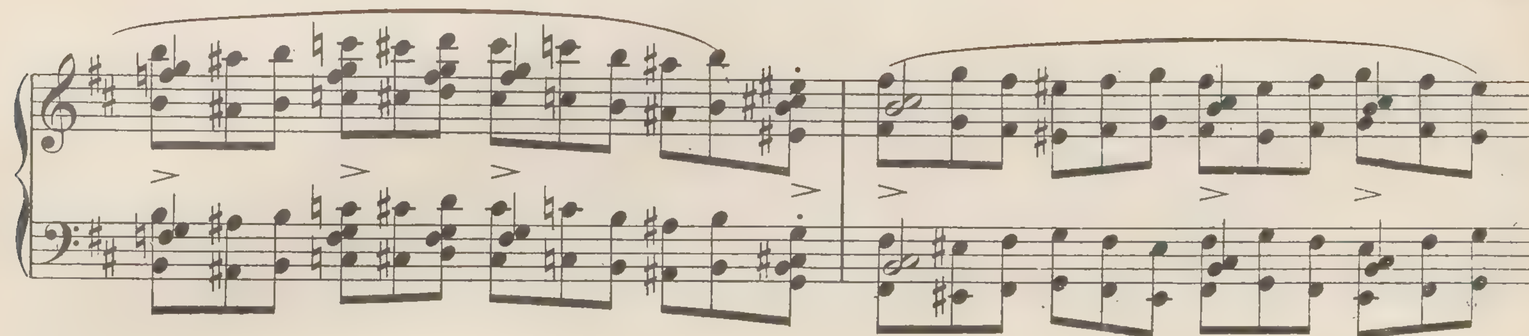


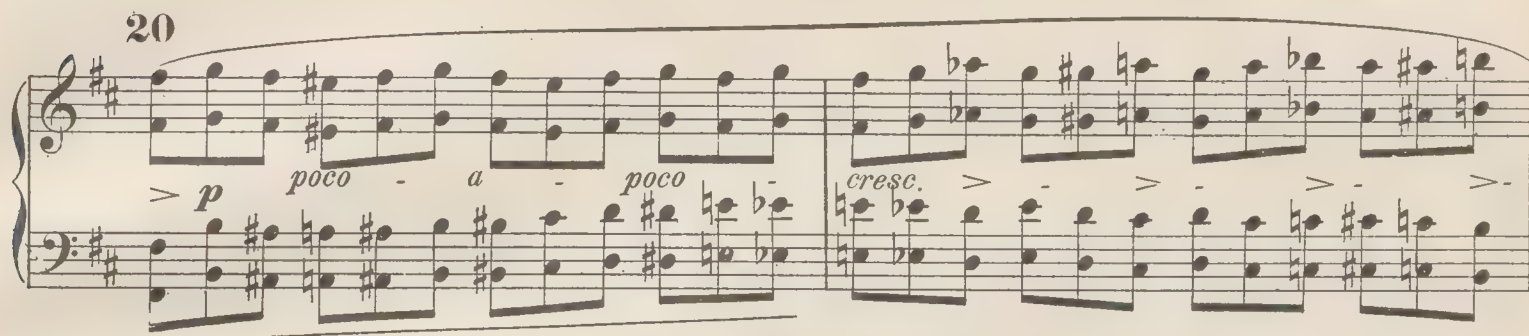

10

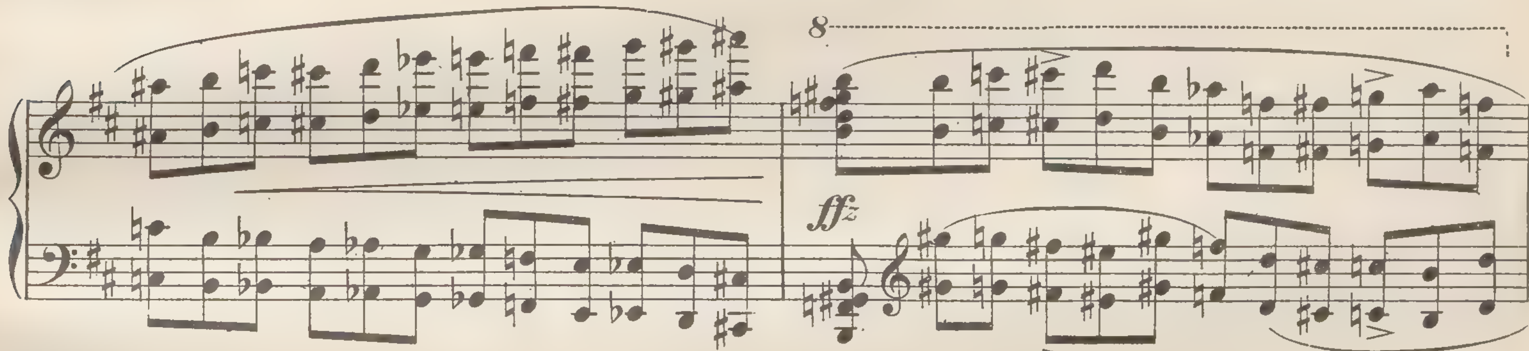

mf
cresc.
8


8
15
ff













Takt 28. Die Achteltriolen im Originale halten wir für ein Versehen, in welcher Annahme uns die Lücke in der Takteintheilung – eine Viertelpause fehlt – bestärkt. Vierteltriolen scheinen uns der jähen Modulation – plötzliches Stillstehen vor einem Abgrunde – angemessener.

Bar 28. The quaver triplets in the original appear to be an oversight. We are strengthened in this opinion by the fact that there would be a crotchet rest missing if the triplets were quavers. Crotchet triplets seem to us more suitable to the abrupt modulation, – a sudden standstill before a precipice.

Lento. 𝅗𝅥. 42.

Takt 31 - 37. Der Fingersatz ist der vom Autor selbst vorgezeichnete.
Takt 46. Diese Fermate hat recht eigentlich den Sinn eines Fragezeichens.

Bars 31 - 37. The fingering is Chopin's.
Bar 46. This pause has precisely the meaning of a note of interrogation.

60

p

cresc.

65

rit.

a tempo

dimin.

70

75

cresc.

dim.

80

85

cresc.

rit.

In Takt 59 u. 60 (wie später in 79 u. 80) ist die Mittelstimme der rechten Hand – ohne Härte natürlich – ausdrucksvoll gehalten hervorzuheben.

In bars 59 and 60 (and later on, in bars 79 and 80) the middle part in the right hand, which must be sustained with expression, should be brought into prominence without being played hard.

a tempo *poco rit.* **90** *a tempo*

dimin. *sotto voce e sempre legato*

95

p *p*

100

cresc. *accelerando*

Tempo primo. **105**

f *cresc.*

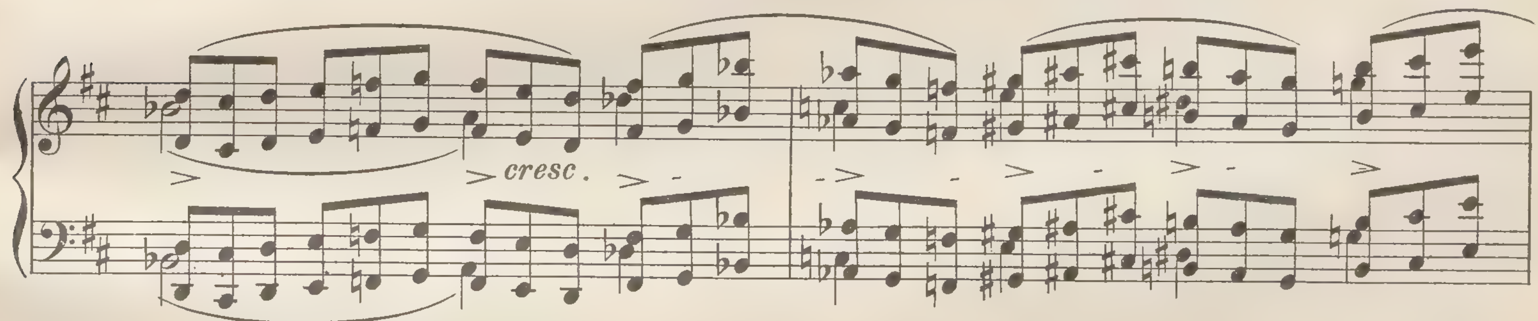
ff

Takt 97. Der Spieler lasse sich nicht durch die schnell vorübergehende harte Collision von dem melodischen *d* der rechten Hand mit dem durchgehenden *dis* der *Ostinato*-Figur in der linken Hand zu einem Abänderungsversuche verleiten. Beide Stimmen gehen einander nichts an.

In bar 97, where the melody note d in the right hand comes into collision with the passing note d♯ in the "ostinato" figure of the left hand, it is better not to attempt to make any alteration of the passage, as the discordant sound is only momentary.











Takt 115–117. Eine Verstärkung der ersten und siebenten Achtel jeden Taktes durch accordliche Füllstimmen in der linken Hand, wie sie Herr Professor Klindworth in seiner Ausgabe vorschreibt, scheint uns beim öffentlichen Vortrage sehr angemessen.

Bars 115–117. For public performance it would be a good plan to strengthen the first and seventh quavers of each bar by filling in the harmonies in the left hand, as Professor Klindworth has done in his edition.

XXIII. Etüde.

Chopin, Op. 25. №11.
Bearb. von H. v. Bülow.

Lento. ♩ = 69.

p

pp

Allegro con brio. 𝅗𝅥 = 69.

f *energico ma sempre molto legato*

marcato

fz

dim.

Als ein besonderer Vorzug dieser längsten und in jeder Beziehung grossartigsten der Chopinschen Studien ist hervorzuheben, dass sie bei Kundgebung der erdenklichsten Klangfülle des Instrumentes sich so ganz und gar nicht orchestral gebahren will, sondern nur Klaviermusik im eigentlichsten Wortsinne bietet, wie man Chopin überhaupt das grosse Verdienst vindiziren muss, in seinen Werken die Grenzen von Klavier- und Orchestermusik festgestellt zu haben, welche durch andere Romantiker, namentlich Robert Schumann, zum verderblichsten Nachtheile beider Gebiete verwischt worden sind.

Durch unsere Textdarstellung, Fingersatzerleichterung, Berichtigung unzweifelhaft corrupter Stellen wie z. B. Takt 15 des Originals nach Analogie von Takt 33, hoffen wir dem Spieler gar manche Steine des Anstosses aus dem Wege geräumt zu haben, welche früher vom Studium dieser „Etüdenkönigin“ entmuthigt oder dasselbe nicht zum wünschenswerthen Ziele geführt haben. Mit Berufung auf das bei №4 u. 5 von Op. 10 Bemerkte können wir dem Spieler die der Praxis vorhergehen müssende Arbeit der Auseinanderlegung der Figuren überlassen, die Untersuchung, wie die Hauptfigur nur aus vier Noten besteht, wie die Oberstimme durch die absteigende chromatische Scala, die Unterstimme durch Bestandtheile der jeweiligen Harmonie gebildet wird u. s. w. „Erkenntniss der Schwierigkeiten einer Aufgabe ist schon die halbe Lösung derselben“ hat ein berühmter Philosoph gesagt.

It must be mentioned as a particular merit of this, the longest and, in every respect, the grandest of Chopin's studies, that, while producing the greatest fullness of sound imaginable, it keeps itself so entirely and utterly unorchestral, and represents pianoforte music in the most accurate sense of the word. To Chopin is due the honour and credit of having set fast the boundary between pianoforte and orchestral music, which, through other composers of the romantic school, especially Robert Schumann, has been defaced and blotted out, to the prejudice and damage of both species.

By our rendering of the text, facilitating the fingering, and correcting undoubted misprints, as, for example, in bar 15 of the original by analogy to bar 33, we hope to have cleared away many impediments which may have previously discouraged the student from attempting this queen of studies, or caused him to fail in reaching the desired goal. Referring only to what has been remarked in regard to № IV and V of Op. X we leave to the reader the carrying out of the necessary preliminary work: the analysis of the passages; the examination of how the principal figure consists of but four notes; how the upper voice is formed from the descending chromatic scale, the under one from the harmony prevailing at the moment etc., etc. A celebrated philosopher has said, "A knowledge of the difficulties of a task is already half way towards its accomplishment."

10

mf

marcato e tenuto

cresc.

f

ffz

f

15

dimin.

mf

fz

fz

20

dolce *espr.* *cresc.* *f* *ff* 25 *dimin.* *mf* *marc.* *ten.* *fz*

Takt 23 ff. Um der Gefahr der Verflüchtigung und Verwischung einzelner Töne zu begegnen, zu welcher bei zunehmender Fertigkeit die im raschen Fortespiel leicht eintretende Klangberauschung (desshalb ist es empfehlenswerth, nie mit Pedalgebrauch und stets bei geschlossenem Instrumente zu üben) hinreissen mag, sollte der Spieler gelegentlich die chromatische Oberstimme *quasi staccato* accentuiren.

Bar 23 and following bars. The player had better occasionally mark the chromatic passages quasi staccato, in order to avert the danger of missing over and obliterating individual notes, a danger into which, as the piece becomes easier, we are easily betrayed by the intoxication of sound in rapid forte playing: it is therefore advisable to practise it entirely without pedal and with the lid of the Piano closed.

30

cresc.

f

ffz

f

dimin.

35

mf

fz

fz

dolce

mf

espress. 40

cresc.

p

leggiero cresc.

marcato

mf ten.

cresc.

f ten.

cresc. molto

45

fp espressivo

ff dolce

fp espr.

cresc.

ff

50

f

cresc.

ten.

f

cresc.

f

55

con forza

ten.

ten.

fz

meno f

ten.

60

molto cresc.

ff meno f ffz

ff meno f ffz

65

p

cresc.

molto cresc.

70

ff

marc.

ten.

dimin.

p

mf

ten.

75

cresc.

f

ffz

ten.

f

80

dimin.

p

cresc.

fz

ff

marcatissimo sostenuto

85

p

cresc.

legato

fz

sempre f

90

poco a poco dimin.

ff subito

staccatissimo

fff e sostenuto

95

mf veloce

molto cresc.

ffz

Takt 95 u. 96. Dass der Componist solche Skalen-Raketen mit abwechselnder Accentuirung der Dreiklangsintervalle ausgeführt wissen wollte, zeigt die rhythmische Eintheilung am Schlusse des vierten *Scherzo's Op. 54 E dur.*

Bars 95 and 96. It may be seen, by the rhythmic division at the end of the fourth Scherzo, Op. 54, E major, that the composer intended similar scale-fireworks to be played with an alternate accent on the different intervals of the common chord.

XXIV. Etüde.

Chopin. Op. 25. № 12.
Bearb. von H. v. Bülow.

Allegro molto e con fuoco. 𝅗𝅥 = 80.

f

5

fz

espr.

diminuendo

legato sempre

10

f

Die zu dieser grandiosen Bravourstudie erforderliche Kraft lässt sich nur auf Grundlage sorgfältigster Deutlichkeit — also nur durch erst allmälig gesteigerte Geschwindigkeit erringen. Es ist desshalb sehr zu empfehlen, dieselbe zur Abwechslung auch *piano* zu üben; sonst würde die Stärke der Tongebung leicht in unschöne Härte ausarten und in dem einseitigen „poetischen" Streben nach realistischer Schilderung eines Seesturmes auf dem Klaviere, das Instrument wie andererseits auch das Musikstück schiffbrüchig werden. —

Pedalgebrauch (mit jeder neuen Harmonie wechselnd) ist für die beabsichtigte sinnliche Wirkung erforderlich, jedoch erst in den letzten Stadien der Schwierigkeitsbemeisterung zulässig.

The requisite strength for this grandiose bravura study can only be attained by the utmost clearness, and thus only by a gradually increasing speed. It is therefore most desirable to practise it piano also by way of variety, for otherwise the strength of tone might easily degenerate into hardness; and in the poetic striving after a realistic pourtrayal of a storm on the Piano the instrument as well as the piece would come to grief.

The pedal is needful to give the requisite effect, and must change with every new harmony; but it should only be used in the latter stages of study when the difficulties are nearly mastered.

15

ff

f

20

dimin.

f

25

Takt 15 *ff*. Die rechte Hand hat Ober- und Unterstimme scharf zu accentuiren, letztere > weniger gewichtig als erstere ^.

Bar 15. ff. The right hand must give a sharp accent to the upper and under parts, the latter > less strong than the former ^.

Takt 31 ff. Bei der ungewöhnlich langen Dauer des hier beginnenden *crescendo* – erst Takt 47 darf die Explosion des *fortissimo* statthaben – ist es sehr rathsam, je nach einer Periode von vier Takten einen Schritt rückwärts zu thun und die Steigerung von Neuem zu beginnen. Innerhalb dieser – sozusagen – verschiedenen „Beschwichtigungsstationen" muss freilich ebenfalls eine Klimax kenntlich sein. Wir haben desshalb notirt: Takt 31 *piano*, 35 *mezzo piano*, 39 *mezzo forte*, 43 *forte*, als Ausgangspunkte des *crescendo*.

Takt 36 ff. Ausser der allgemeinen dynamischen Steigerung in den viertaktigen Perioden soll in jedem einzelnen Takte noch ein Auf- und Ab-Wogen veranschaulicht werden, das im höchsten Tone – auf dem neunten Sechzehntel – mehr sprühend als pfeifend, seinen jedesmaligen Gipfel findet. Von einer Beschleunigung ist – bei dem ohnehin sehr lebhaften Tempo – Abstand zu nehmen.

Bar 31 and following bars. Considering the unusual length of time this crescendo lasts, for only in bar 47 does it culminate in the fortissimo, it would be advisable to take a step backwards, so to speak, and begin the crescendo afresh after each four-part period. But the climax must nevertheless be apparent within these different points of diminuendo, as we may call them. We have therefore made the following notes, – bar 35 mezzo piano, bar 39 mezzo forte, and bar 43 forte, – as starting points in the cresc..

Bar 36 and following bars. In addition to the general crescendo in the four-bar period there should also be a slight crescendo and diminuendo in each bar taken singly, which reaches its climax each time on the top note (the ninth semiquaver), sparkling rather than shrill. Any accelerando is to be avoided, as the tempo is of itself very quick.

Takt 47 ff. Die in kleinen Noten hinzugefügten Octavenverdopplungen auf Eintritten des ersten und dritten Viertels können nach Belieben als Erleichterung zu kräftiger Accentuation benutzt werden.

Bar 47 and following bars. The octaves may be doubled, if liked, at the beginning of the first and third crotchets, by way of making the accentuation easier: (these are added in small type).

cresc.

60

cresc.

sempre più forte

65

sf sf

sf sf

il più forte possibile

Takt 58 u. 62. Die angebundenen Intervalle (aus der letzten Note des vorangehenden Taktes) sind vom Autor ausdrücklich vorgeschrieben. Im ersten Falle sollte vermuthlich die Quintenparallele im Basse hierdurch gemildert werden.

Takt 67 schreibt der Componist „*il piu forte possibile*" vor, was in so fern nicht ganz ausführbar ist, als die höchste Steigerung erst in Takt 71 triumphiren darf.

Takt 72, 74, 76. Franz Liszt, unter vielem Anderen auch der authentischeste, wie unerreichbar genialste Chopin-Interpret, pflegte zur Steigerung der dynamischen Wirkung hier Triolen zu spielen, wie folgt:

Bars 58 and 62. The intervals which are tied from the last note of the previous bar are expressly so marked by the author, in the first instance doubtless to soften the effect of the parallel fifths in the bass.

To bar 67 the composer adds "il più forte possible", which is not quite practicable, seeing that the climax is reached only in bar 71.

Bars 72, 74, 76. Franz Liszt, who is the most authentic, and far beyond all others the most genial, interpreter of Chopin, used to work up to the climax in triplets, as follows:

ähnlich Takt 78 u. 80.

and the same in bars 78 and 80.

70

8

sf sf sf

fff

ff

75

sf sf sf

ff

f

sf sf sf

80

sf sf sf

fp *molto crescendo*

ff ff



